

**Mídia e identidade feminina:
mudanças na imagem da mulher no audiovisual brasileiro da última década**

**Media and female identity:
changes of woman's representation in brazilian's audiovisual products of last decade**

Rosália Duarte

RESUMO

Em sociedades fortemente audiovisuais, artefatos culturais veiculados em imagem-som constituem um dos muitos itinerários por onde passa a construção de identidades individuais e coletivas. Este ensaio analisa relações de influência mútua entre mídia audiovisual e conquistas obtidas pelas mulheres no Brasil dos anos 1990, procurando identificar mudanças ocorridas nos modos de representação da mulher em narrativas audiovisuais de ficção, de grande audiência, realizadas pelo cinema e pela tevê brasileiros ao longo desse período.

Palavras-chave: mídia, audiovisual, mulher, cinema, representação.

ABSTRACT

In societies strongly audiovisual, cultural engines transmitted in image-sound constitute one of the many itineraries through where it passes the construction of individual and collective identities. This essay analyzes relationships of mutual influence among audiovisual media and women's conquerors in Brazil of the years 1990, trying to identify changes happened in the manners of the woman's representation in audiovisual narratives of fiction, of great audience, accomplished by the brazilian cinema and television to that period.

Key-words: media, audiovisual, woman, pictures, representation.

INTRODUÇÃO

Produtos audiovisuais de ficção são, de um modo geral, espelhos da(s) cultura(s) que os produz(em) e consome(m): refletem e retratam tendências, contradições, hábitos, crenças e atitudes. Desse modo, reforçam ou questionam padrões de comportamento, contribuem para a preservação (conservação) de práticas e costumes e, ao mesmo tempo, colocam em discussão pressupostos construídos pelas culturas das quais participam. Parece haver um dinâmico jogo de forças que faz com que os grandes produtores e veiculadores de narrativas audiovisuais tenham que, de algum modo, refletir as tendências de inovação que vão surgindo no interior de sociedades complexas, ainda que seja apenas para criticá-las.

A mídia tende, por princípio, a privilegiar as posições da maioria, em geral, mais conservadoras. Entretanto, quando problematiza questões emergentes e coloca-nas em debate,

mesmo tentando captar apenas as vozes hegemônicas entre os muitos discursos produzidos em torno daquele tema, acaba favorecendo o surgimento de novas idéias.

Assim, se a AIDS é uma questão premente, ou situações que envolvam portadores do vírus HIV certamente aparecerão em grandes produções de cinema e tevê. Se o debate gira em torno de assédio sexual, relações extraconjugais, sexualidade feminina, família ou poder econômico, entre tantos outros, essas temáticas certamente serão o mote de filmes, seriados e telenovelas. Vale lembrar que as perspectivas a partir das quais os temas candentes são apresentados nem sempre são tão plurais e distintas quanto as opiniões que existem em torno delas. A mídia muito raramente transgride. De uma maneira geral, o que chega a ser visto por um grande número de espectadores são os produtos que refletem as posições mais tradicionalmente estabelecidas. Discursos transgressores tendem a se restringir às produções ditas “alternativas” ou “independentes”, vistas e apreciadas por parcelas menores e mais segmentadas do público.

No que diz respeito ao discurso sobre a mulher, tema escolhido para este trabalho, a situação não é muito diferente. Produtos de mídia, especialmente artefatos audiovisuais de grande público, tendem a refletir mudanças nas expectativas sociais quanto ao papel desempenhado pela mulher apenas quando essas mudanças estão em vias de consolidação, ou seja, quando estão próximas de se tornarem conquistas de fato, incorporadas ao cotidiano de homens e mulheres, pelo menos nos grandes centros urbanos (onde novos valores e padrões de comportamento tendem a ser lançados e aceitos primeiro).

Significa dizer que o modo como as mulheres são representadas na produção audiovisual muito provavelmente reproduz o modo como elas são vistas e percebidas pela maioria dos que consomem mais regularmente essas produções. Assim, novas tendências nos modos de ver, pensar e agir de homens e mulheres quanto ao lugar a ser ocupado pela mulher na sociedade certamente aparecerão em artefatos da mídia quando estiverem fortalecidas o bastante para disputar posições com os pressupostos já legitimados no jogo social (mesmo se ainda restritas a certas camadas sociais). Essa a hipótese com a qual trabalhamos neste ensaio, que procurou captar algumas das mudanças ocorridas nos modos de representação da mulher em produtos audiovisuais brasileiros na década de 1990.

Para a realização deste trabalho foram selecionadas personagens femininas de filmes nacionais, que tiveram boa repercussão junto à crítica e ao público brasileiro (composto majoritariamente por mulheres) no período indicado. Carlota Joaquina, Princesa do Brazil (Carla Camurati, 1994); Pequeno Dicionário Amoroso (Sandra Werneck, 1996), Anahy de las Misiones (Sérgio Silva, 1997) e Eu, tu, eles (Andrucha Waddington, 2000) foram os filmes escolhidos. Selecionou-se, também, personagens do seriado Mulher (José Alvarenga Júnior,

1997-1999), da Rede Globo, que atingiu excelentes índices de audiência e teve impacto significativo sobre as telespectadoras.

Optou-se por não incluir personagens de telenovelas, devido à amplitude do campo de estudo, pois o número elevado de telenovelas exibidas na televisão brasileira ao longo de uma década, assim como o período de duração de cada uma delas — cerca de 18 meses — exigem programas de pesquisa especificamente dedicados ao tema. Vale lembrar que existem excelentes estudos sendo realizados nesse campo em universidades brasileiras.¹

Como método de análise, optou-se por uma descrição analítica do perfil psicológico das personagens (visão de mundo e comportamento), buscando estabelecer comparações com o formato tradicionalmente adotado em narrativas audiovisuais de ficção para representação das mulheres.

A MULHER NA MÍDIA: MODOS DE REPRESENTAÇÃO DOMINANTES

Na lista dos filmes de maior bilheteria de todos os tempos no Brasil (Anexo I) consta, apenas, um título brasileiro — Dona Flor e seus dois maridos (1976) — ainda hoje o maior sucesso do cinema nacional, tendo sido visto por mais de dez milhões de brasileiros. Baseado em livro homônimo de Jorge Amado e dirigido por Bruno Barreto, Dona Flor combina, na dosagem certa, drama e comédia, erudito e popular, literatura e narrativa oral, diversão e crítica social e faz uso, de forma criativa, do que a pornochanchada (gênero forte naquela década) tinha de melhor: valorização do corpo e da sensualidade, ousadia nas cenas de sexo, iconoclastia e crítica a posturas hipócritas quanto aos valores morais.

Fiel ao texto de Jorge Amado, que retrata uma mulher simples dos anos 1950, vivendo na periferia de Salvador, Dona Flor, personagem que dá título à história, condensa muitos traços da representação da mulher que haviam se tornado hegemônicos na mídia daquele período. Em 1978, a norte-americana Gaye Tuchmann apresentou os resultados de um dos mais amplos estudos realizados até então sobre o modo como as mulheres vinham sendo apresentadas na televisão e na imprensa dos Estados Unidos, durante as décadas de 1950 e 1970. Pela primeira vez uma investigação descrevia, tão objetivamente quanto possível, o

¹ Sobre esse tema ver: A representação da mulher nas telenovelas brasileiras nos anos 90 (estudo vinculado à linha de pesquisa coordenada pela professora Maria Aparecida Baccega, na ECA/USP). IN: www.eca.usp.br ou www.intercom.org.br/papers e A Mulher no Horário Nobre da TV: estudo sobre representações do feminino na telenovela brasileira, de Cláudia R. do Carmo/ Junho de 2001. In: www.tver.org.br

processo de aniquilação simbólica da mulher, promovido pelos meios de comunicação de massa.²

Retratada como ineficaz profissionalmente e menos competente que os homens em todas as áreas que não dizem respeito ao trato doméstico, para a mídia a mulher ideal é jovem, magra, linda, feminina, submissa e delicada e está irremediavelmente condenada à condição de objeto sexual, de esposa e de mãe. Frágil e indefesa, ela precisa de um homem que a proteja dos perigos do mundo; por isso, vive em função da busca do grande e definitivo amor de sua vida. O homem é a metade que lhe falta, complemento indispensável sem o qual não há identidade feminina ou realização pessoal (vale mencionar a velha figura da solteirona “mal-amada”, sinal de alerta para o fim que aguarda aquelas que não se empenham o suficiente na busca do seu par).

Em boa parte das narrativas audiovisuais de ficção, face mais importante do chamado *mass media*, o casamento é para toda a vida e filhos são consequência natural e obrigatória da vida a dois; o aborto é tema silenciado; casamento e filhos são apresentados, quase sempre, como única possibilidade de realização. Nesse contexto, o trabalho tem papel secundário — elas estudam, trabalham e se sustentam somente quando são pobres, solteiras ou abandonadas, não têm pai ou irmão para prover seu sustento. Ascensão social e poder são obtidos através do casamento com homens ricos e influentes, reproduzindo, na maior parte das vezes, o clichê “Cinderela”³.

Para a maioria das mulheres retratadas nos filmes e na ficção televisiva o trabalho raramente é uma escolha, exceto quando se trata de profissões tradicionalmente vistas como femininas, caracterizadas, no imaginário social, pela abnegação e pelo cuidado de outrem, tais como a enfermagem e a educação das crianças. Mulheres que garantem seu próprio sustento e são bem-sucedidas em profissões consideradas masculinas, tendem a ser caracterizadas como frias, insensíveis e incapazes de amar.

Autonomia financeira, independência e iniciativa sexual são atitudes que trazem sucesso aos homens; quando aparecem em personagens femininos vêm, frequentemente, acompanhadas de trágicas punições — nos filmes, mulheres que trabalham fora, moram sozinhas, não têm filhos, transitam à noite pelas ruas de grandes cidades e gerenciam a própria vida são as vítimas preferidas de estupradores, *serial killers*, assaltantes e maníacos de todos os tipos (“pedagógico?”).

Mulheres fortes, bonitas, inteligentes, com iniciativa no campo profissional e agressivas na vida sexual são, em geral, representadas como cruéis, perigosas, violentas e

² Tuchmann, G. *Hearth & Home: images of women in the mass media*. Oxford University Press, New York, 1978.

emocionalmente descontroladas. No final, são, freqüentemente, punidas com a morte, a loucura ou a solidão. São emblemáticos desse tipo de personagem no cinema: a assassina bissexual vivida por Sheron Stone em *Instinto Selvagem* (1992, Paul Verhoeven); a executiva cínica, retratada por Demi Moore, em *Assédio Sexual* (1994, Barry Levinson) e a amante louca e possessiva, vivida por Glen Close em *Atração Fatal* (1987, Adrian Lyne); na telenovela brasileira, Odete Roithman, de *Vale Tudo* (Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor, 1988-89) e Maria Regina, de *Renascer* (Benedito Ruy Barbosa, 1993)⁴ são ícones dessa representação.

A representação negativa, construída com base em conceitos machistas e reacionários acerca do que a sociedade espera da mulher, denunciada originalmente por Tuchmann, ainda pode ser detectada pelas pesquisas que analisam relações entre gênero e mídia. Um estudo realizado no Brasil, em fevereiro de 1999, por CPM-Market Research para o Grupo Tver (organização não governamental, que congrega pesquisadores e demais interessados em discutir e analisar a produção televisiva no Brasil), entrevistou mulheres de diferentes faixas etárias e camadas sociais, residentes na cidade de São Paulo e possuidoras de aparelhos de TV, buscando compreender como elas se vêem retratadas pela programação da televisão e “levantar quais as figuras femininas que servem de modelo e quais não, para esse público” (www.tver.org.br/pesquisas.htm).

Os resultados indicaram uma enorme insatisfação por parte dessas mulheres quanto ao conteúdo dos programas exibidos pela televisão, sobretudo aqueles que são direcionados ao público feminino — 76% das entrevistadas consideraram a programação da tevê aberta apenas regular no que diz respeito as suas necessidades (mulheres são maioria também entre os espectadores de televisão no Brasil). Além disso, são enfáticas as críticas feitas pelas telespectadoras à representação dominante da mulher nos produtos televisivos, considerada por elas como sendo “invasiva e degradante” (Idem: 5):

“O grande nó concentra-se no fato da mulher ser considerada objeto sexual, um ente vulgar, despedaçado em partes específicas do corpo, à disposição das fantasias masculinas, sem fala própria e sem opinião. (...) Divulga-se em toda a mídia, uma mulher usável e descartável, fragmentada em partes específicas do corpo, as quais parecem ter vida própria. Propaga-se o sexo pelo sexo, sem carinho, sem afeto. Deturpa-se, segundo elas, a própria sexualidade feminina (Idem: 5).

³ A representação da mulher nas telenovelas brasileiras nos anos 90 (obra citada).

⁴ Sobre Maria Regina ver: A Mulher no Horário Nobre da TV: estudo sobre representações do feminino na telenovela brasileira, de Cláudia R. do Carmo/ Junho de 2001. In: www.tver.org.br

Pesquisas de opinião realizadas por agências de publicidade vinham detectando, há alguns anos, o desconforto e as críticas do público feminino quanto à forma como elas são tratadas pela mídia em geral e, em especial, pela televisão e pela publicidade. Parte desse público já havia dito aos produtores que gostaria de ver na televisão e na publicidade mulheres diferentes daquelas que estavam sendo apresentadas, mulheres inteligentes, batalhadoras e bem informadas⁵; mulheres independentes, com opinião própria, capazes de gerenciar a própria vida. No entanto, mudanças significativas no modo de representar as mulheres parecem só ter começado a aparecer de forma mais significativa e com maior regularidade nos produtos audiovisuais realizados na década de 1990.

1990/2000: OS SINAIS DE MUDANÇA

Cabe mencionar, brevemente, os sinais de preocupação com a imagem da mulher que começam a se fazer notar no cinema dominante (realizado em Hollywood e hegemônico em salas de exibição de quase todo o planeta) e na cinematografia mundial, ao longo da década de 1990.

A primeira produção hollywoodiana dessa década a figurar no *ranking* das maiores bilheterias de todos os tempos no Brasil foi *Ghost – o outro lado da vida* (Jerry Zucker), um drama romântico que arrebatou o coração de milhões de brasileiros. O filme conta a história de um rapaz, assassinado em circunstâncias misteriosas que, antes de partir para o além, precisa revelar a identidade de seu assassino e comunicá-la a Molly, a namorada enlutada, em nada diferente das mulheres que estávamos acostumadas a ver.

Em contrapartida, uma outra personagem feminina ganha força e centralidade no decorrer dessa narrativa: Oda Mae Brown (papel que deu a Whoopi Goldberg um Globo de Ouro e um Oscar), trambiqueira e desastrada, que, para sobreviver, se faz passar por vidente. O desenrolar da trama leva o espectador a perceber que por trás da aparente falta de caráter, Oda Mae é uma mulher de personalidade forte, que luta sozinha pelo próprio sustento em condições muito desfavoráveis. Ela desempenha papel fundamental na trama, compensando, de certo modo, a extrema fragilidade de Molly.

Thelma e Louise (Ridley Scott) irrompe, em 1991, como o primeiro *road movie* protagonizado por mulheres no cinema norte-americano. Com uma forte carga dramática, conta a história de duas mulheres que, insatisfeitas com a vida, resolvem sair em férias, de carro, e acidentalmente tornam-se criminosas⁶. Apesar do final punitivo, considerado

⁵ A mulher na TV In: www.tver.org.br/pesquisas.htm

⁶ O roteiro foi escrito por uma mulher: Callie Khouri

alegórico por alguns críticos — Thelma e Louise se lançam, de carro, do alto de um precipício, no fundo *Grand Canyon* — a maneira pela qual as personagens femininas da trama foram construídas, a forma como elas enfrentaram as situações diante das quais foram colocadas, assim como as escolhas que tiveram que fazer trouxeram para a ordem do dia idéias e opiniões distintas a respeito das mulheres.

Outra trama sobre mulheres, lançada no mesmo ano, com grande sucesso de público foi *Tomates verdes fritos* (Jon Avnet), que narra, com sensibilidade e respeito, a amizade entre uma dona-de-casa e infeliz com uma velha senhora sulista. Esse encontro funciona como o pano de fundo para a história de outras duas velhas amigas nos anos 1920, contada pela velha senhora. Falando diretamente para o público feminino, a narrativa põe em cheque a idéia-força de que casamento, filhos e vida doméstica são imprescindíveis para a realização pessoal das mulheres.

A esses filmes sucederam-se outros, que contam histórias de mulheres a partir de ângulos distintos e têm em comum o cuidado com o delineamento da personalidade das personagens femininas. Nesse contexto, a imagem da mulher aparece associada à competência, coragem e eficácia, sem a perda da sensibilidade e da feminilidade que, freqüentemente, caracterizam mulheres fortes no cinema (como é o caso da Tenente Ripley, da série *Alien* e da personagem vivida por Linda Hamilton em *O exterminador do futuro*, de James Cameron).

Em *O cliente* (1994, Joel Schumacher) uma jovem advogada séria, competente e destemida ajuda uma criança, testemunha de assassinato, a enfrentar a Máfia; o filme *Colcha de retalhos* (Jocelyn Moorhouse, 1995) traz mulheres de idades diferentes, inteligentes e sensíveis que, em torno de uma atividade artesanal, contam suas histórias de vida umas às outras, trocando idéias, saberes e experiências sobre seu lugar na sociedade.

Emblemático desse outro modo de falar de mulheres que veio se consolidando no cinema ao longo da década de 1990 é *A excêntrica família de Antônio* (1995, Marleen Gorris). Realizado na Holanda, o filme foi exibido com muito alarde nos Estados Unidos e, por essa via, conquistou repercussão mundial. Considerado uma fábula sobre a força feminina, o filme mostra três gerações de mulheres de forte personalidade, capazes de tomar seu lugar no mundo por conta própria, de cuidar umas das outras e de enfrentar convenções e preconceitos sempre que estes se tornavam obstáculos à felicidade.

Em 1996, a diretora indiana Deepa Mehta, ousou filmar uma bela história de amor entre duas mulheres passada na Índia. De forma corajosa, *Fogo e desejo* focaliza o machismo dos indianos e os preconceitos daquela sociedade com relação à mulher. Bem recebido em

mostras e festivais, o filme foi alvo de duras críticas entre os indianos e salas de cinema que exibiriam o filme em Bombaim foram depredadas por populares.

Entretanto, boa parte dos filmes sobre mulheres, produzidos nos últimos anos do século XX e nos primeiros anos do século XXI, parecem trazer indícios de que certas mudanças nas expectativas quanto ao papel desempenhado pelas mulheres na sociedade estão em curso em diferentes países e culturas.

No cinema brasileiro esses sinais também podem ser percebidos. Após o golpe sofrido no início da última década de 1990⁷, nossa produção cinematográfica faz sua “retomada” em 1994, tendo como protagonista Carlota Joaquina, personagem histórico praticamente ignorado, até então, pela narrativa literária e audiovisual brasileira. Carla Camurati escreve, produz, dirige e distribui *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*⁸, uma visão irônica e bem humorada da vinda da família real portuguesa para o Brasil no início do século XIX.

Trabalhando livremente com fatos históricos, o filme retrata Carlota, a infanta espanhola que se tornou esposa de Dom João VI, como uma mulher feia, tirana e geniosa, com uma vida sexual intensa, inteligente e perspicaz o bastante para dirigir a matriz e a colônia com poderes superiores ao do marido, tomar decisões e planejar estratégias de guerra. O filme sugere ter sido ela, e não o regente, a protagonista de episódios importantes na história do Brasil.

Em 1996, outro grande sucesso de bilheteria é conquistado por uma diretora: Sandra Werneck. *Pequeno dicionário amoroso* trata com equidade personagens masculinos e femininos ao explorar os prazeres e vicissitudes das relações amorosas. As personagens femininas da narrativa, Luiza e Marta, são retratadas como mulheres inteligentes, independentes, bem informadas e protagonistas da própria vida.

Não se percebem, nesse filme, diferenças significativas nos modos de representação de homens e mulheres no que diz respeito ao trabalho, à família e à vida sexual (traços que costumam distinguir os gêneros em produtos audiovisuais). Nesse contexto, o trabalho aparece valorizado igualmente para homens e mulheres; casamento e filhos aparecem como opções válidas para ambos, mas nunca tidas como único caminho para a felicidade; a atividade sexual livre é vista como natural para os dois gêneros, parte integrante da vida social, independente de compromissos pré-estabelecidos.

⁷ No início dos 90 o governo Collor praticamente inviabilizou a produção de cinema no Brasil, acabando de uma única vez com a Embrafilme, o Concine e todo o sistema de captação de recursos para a realização de filmes nacionais (a chamada canetada mortífera de Collor).

⁸ Um dos maiores sucessos de bilheteria da década, visto por mais de um milhão e meio de espectadores.

Anahy de las misiones (1997) de Sérgio Silva, resgata o papel desempenhado pelas mulheres na História do Brasil⁹. Passado no período da Guerra dos Farrapos, o filme conta a história de uma mulher que perambula com os quatro filhos por entre os campos onde ocorrem as batalhas entre farrapos e imperiais, recolhendo despojos de soldados mortos e vendendo-os às tropas acampadas em outros locais.

Anahy é apresentada como uma mulher de fibra, forte e decidida, que é capaz de enfrentar ventos e tempestades para garantir o sustento e a preservação do grupo familiar. Vale dizer que famílias uniparentais são minoritárias no audiovisual brasileiro, que tende a privilegiar a representação de famílias nucleares (com pai, mãe, filhos). O filme em questão adota o formato minoritário e, propositadamente, não explica porque essa mulher cuida sozinha de seus filhos, em condições tão degradantes; sugere, apenas, que nas condições de guerra e miséria em que se encontrava o Rio Grande do Sul naquele momento, tratava-se de uma situação relativamente comum entre mulheres pobres.

Em uma sequência importante, Anahy explica a um velho amigo os motivos pelos quais se viu obrigada a viver “sem teto” e a fazer as escolhas que fez: “*esses peitos*”, ela diz:

“eram ainda duas butiácas¹⁰ e já tinha homem montado em riba de mim, bufando um ar fedido e quente de canha na boca arreganhada. E na minha cara [risos]. Um dia eu meditei: pra se viver no mundo é preciso ser ruim que nem ele. A maldade tem que ser enfrentada com a malvadeza. Nesse mundo, Joca Ramirez, o mando e as posses são dos homens. Chinás que nem eu têm que aprender a se cuidar sozinhas.”

Essa a filosofia de vida da personagem título do filme. Diferentes circunstâncias vividas por ela na narrativa deixam entrever sua autoridade moral, sua coragem e sua obstinação, além de um profundo amor maternal — é dramática a sequência em que, vencida pela idade, pelo cansaço e pela necessidade premente de comandar o grupo, *Anahy de las misiones* assume sua condição de mãe e expressa, aos gritos, rolando na lama como um animal ferido, a dor pela perda de dois dos seus quatro filhos. Cabe assinalar que o tratamento respeitoso dado à imagem da protagonista se repete na representação das demais mulheres da trama.

Eu, tu, eles, de Andrucha Waddington (2000), baseado em fatos reais, fecha a década com chave de ouro. Conta a história de Darlene (vivida por Regina Casé), uma mulher simples, nascida e criada no sertão nordestino, que se casa com três homens ao mesmo tempo e vive com todos sob o mesmo teto. Inteligente, sensível e trabalhadora (como as mulheres

⁹ Recentemente esse tema vem sendo tratado pelos historiadores brasileiros. O livro *História das mulheres no Brasil*, Editora Contexto, organizado por Mary Del Priori (2000) é referência fundamental nessa área.

entrevistadas na pesquisa realizada para o grupo Tver gostariam de se ver na tevê) Darlene adota distintas estratégias para manter em torno de si os homens com os quais escolheu viver: o mais velho dos três, o patriarca do grupo, é o dono da casa e o pai “oficial” das crianças; o segundo, mais sensível e companheiro, parece suprir as necessidades de carinho e de cuidado de Darlene e dos filhos, enquanto o terceiro, jovem e bonito, desempenha o papel de amante.

Surpreendentemente fora de qualquer padrão moral considerado “aceitável” pela sociedade brasileira, a personagem, inspirada numa mulher real, é desenhada nesse filme com linhas e traços que lhe conferem dignidade, delicadeza e altivez. Darlene não é devassa, nem oportunista, é uma mulher com uma enorme capacidade de amar, que, nas condições de carência em que vive, procura atender, da melhor maneira possível, suas necessidades e as necessidades daqueles com quem compartilha sua vida.

No final da década de 1990, a televisão brasileira também dá sinais de mudança no modo de representar as mulheres. Começam a parecer com maior regularidade personagens femininas inteligentes, persistentes, eficazes e profissionais. Emblemático dessa mudança de perspectiva é o seriado *Mulher*, dirigido por José Alvarenga Júnior e exibido pela Rede Globo, entre 1997 e 1999. Com média de audiência oscilando em torno de 30 pontos, considerada bastante boa para o horário (22 horas), o seriado conquistou a simpatia da crítica e o apreço de telespectadores brasileiros, tendo sido vendido, posteriormente, para mais de 20 países.

A trama se desenrolava em uma clínica médica, especializada no atendimento de mulheres e os episódios abordavam, a partir de situações ficcionais, temas relacionadas à saúde da mulher como parto, repressão sexual, AIDS, câncer, aborto, primeira relação sexual, droga, inseminação artificial, frigidez; assuntos pouco frequentes nas conversas familiares. Suas protagonistas, as doutoras Marta e Cris, foram apontadas pelas entrevistadas na pesquisa realizada pela CPM-Market Research para o Grupo Tver como personagens televisivas que passavam uma “imagem positiva da figura feminina, mostrando o bom desempenho profissional dentro de um cenário onde problemáticas de gênero são bem tratados” (www.tver.org.br/pesquisas).

De um modo geral, o perfil traçado pelos autores para as personagens desse seriado reflete mudanças na postura adotada pelas mulheres brasileiras a partir da segunda metade do século XX, que parecem ter se tornado mais visíveis e consistentes na última década. Apesar da discriminação de que ainda são vítimas, as mulheres brasileiras vêm garantindo cada vez mais os seus direitos, ocupando mais vagas no mercado de trabalho, conquistando autonomia e independência financeira; hoje elas são maioria entre os estudantes universitários e vêm

¹⁰ Espécie de côco de palmeiras encontradas nos estados do sul do Brasil.

tentando quebrar as barreiras que as impedem de ocupar postos de comando nos setores político, militar e empresarial. Essas conquistas vêm se fazendo presentes na produção audiovisual realizada para o grande público que, problematizando-as, colocam-nas na ordem do dia e aceleram seu processo de consolidação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A mulher na TV. www.tver.org.br/pesquisas

A mulher no horário nobre da TV: estudo sobre representações do feminino na telenovela brasileira, de Cláudia R. do Carmo/ Junho de 2001. In: www.tver.org.br

A representação da mulher nas telenovelas brasileiras nos anos 90. IN: www.eca.usp.br ou www.itercom.org.br/papers

DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. BH: Autêntica, 2002.

KAPLAN, Ann. *A mulher e o cinema*. RJ: Rocco, 1995.

SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. *Revista de Estudos Feministas*, vol.9, n.1, 2001, pp.9-21.

TUCHMANN, Gay. *Hearth & Home: images of women in the mass media*. Oxford University Press, New york, 1978

VIGO, Julian. "The Latin American telenovela and Moroccan Popular Culture". Etvos Lornd University e University of Leeds. 1996.

ANEXO - OS DEZ FILMES DE MAIOR BILHETERIA NO BRASIL

			Público
1	Titanic	1998	16.377.228
2	Tubarão (Jaws)	1976	13.035.000
3	Dona Flor e Seus Dois Maridos	1975	10.735.000
4	Inferno na Torre	1975	10.377.000
5	Ghost - Do Outro Lado da Vida (Ghost)	1990	10.035.256
6	E.T. - O Extra Terrestre (E.T. the Extra-Terrestrial)	1982	9.409.000
7	Homem-Aranha (Spider-Man)	2002	7.923.843
8	O Exorcista (The Exorcist)	1974	8.110.000
9	King Kong	1977	7.071.000
10	Terremoto (Earthquake)	1975	7.066.000

Fonte: Filme B

DADOS DA AUTORA

Rosália Duarte é professora do Departamento de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPG-Educação) da PUC-Rio, Linha de Pesquisa Processos Culturais, Instâncias de Socialização e a Educação.

Graduada em Psicologia e Doutora em Educação, leciona Psicologia da Educação, Fundamentos da Educação e disciplinas voltados para a análise, estudo e uso de artefatos audiovisuais, nos cursos de Licenciatura e de Pedagogia da PUC-Rio. Atualmente, estuda processos de apropriação e significação de imagens fílmicas pelos espectadores.

Orienta um grupo de pesquisa com alunos de graduação, mestrado e doutorado que se ocupa em estudar as relações entre filmes e a construção de valores morais entre jovens, numa perspectiva que combina os pensamentos de Piaget, Freud e Puig, no que diz respeito à aquisição de valores, com as contribuições de autores voltados para o estudo da mídia e da recepção na América Latina, como Canclini, Orozco e Martín-Barbero. Publica artigos sobre cinema e educação em periódicos da área de educação e assina uma coluna na revista virtual Mídia e Educação, hospedada no *site* da Rede Brasil (www.tvebrasil.com.br/educacao). Em 2002, publicou o livro *Cinema & Educação*, pela Editora Autêntica.

Endereço postal: PUC-Rio - Departamento de Educação

Rua Marquês de São Vicente, 225/ 1052 L – CEP: 22453-900 – Gávea - Rio de Janeiro/RJ

Endereço eletrônico: rosalia@edu.puc-rio.br e rosalia@bol.com.br

Telefone para contato: (21) 31141816 e (21) 24473833